



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY  
DENMARK

## Refleksion i og om musikalsk improvisation i musikterapi

Hannibal, Niels

*Published in:*  
Musikterapi i psykiatrien : årsskrift

*Publication date:*  
1998

*Document Version*  
Tidlig version også kaldet pre-print

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Hannibal, N. (1998). Refleksion i og om musikalsk improvisation i musikterapi. *Musikterapi i psykiatrien : årsskrift*, 1(1).

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Ansvarlig redaktør  
Inge Nygaard Pedersen.  
Klinikleder. Lektor.  
Diplommusikterapeut

Redaktion:  
Inge Nygaard Pedersen. Klinikleder  
Julie Exner. Forskningsassistent. Musikterapeut  
Britta Frederiksen. Forskningsassistent. Musikterapeut  
Charlotte Lindvang. Forskningsassistent. Musikterapeut

Copyright: 1998, tilhører den enkelte forfatter.

ISBN 87-983596-2-2

Udgivet af  
Musikterapiklinikken  
Aalborg Psykiatriske Sygehus og  
Aalborg Universitet.

Distribution  
Musikterapiklinikken  
Aalborg Psykiatriske Sygehus  
Mølleparkvej 10. Box 210  
9100 Aalborg  
tlf. +45 96311649  
fax. +45 98133575

Layout: Julie Exner  
Tryk: Centertrykkeriet.  
Aalborg Universitet.  
1998

## Indholdsfortegnelse.

<b>Forord.</b> v. Inge Nygaard Pedersen	5
<b>1. Musikterapiens start inden for psykiatrien - lidt historie.</b> v. Inge Nygaard Pedersen	11
<b>2. Musikterapiens indplacering i Danmark</b> - som akademisk disciplin/uddannelse - som behandlingstilbud inden for psykiatrien i DK - i en forståelse af psykiske problemer. v. Inge Nygaard Pedersen Britta Frederiksen Charlotte Lindvang	21
<b>3. Musikterapeutens rolle i opbygning af psykoterapeutisk relation med skizofrene.</b> v. Charlotte Lindvang	45
<b>4. Musikterapi som det første skridt i en psykoterapeutisk behandlingsform med skizofrene/psykotiske patienter,</b> - en holdende og reorganiserende musikterapeutisk metode. v. Inge Nygaard Pedersen	65
<b>5. De fire behandlingsskridt.</b> En introduktion til den morfologiske musikterapi. v. Julie Exner	91
<b>6. Casestudy med fokus på paralleliteten imellem udviklingstrin inden for den terapeutiske kontakt og forandringer i givne forsvarsmønstre.</b> v. Julie Exner	107

## Refleksion i og om musikalsk improvisation i musikterapi.

Ved ph.d.-st. Musikterapeut Niels Jørgensen Hannibal

### Introduktion:

I denne artikel introduceres en teoretisk underbygget synsvinkel på forskellen mellem verbal og musikalsk refleksion i musikterapi, specielt i forhold til terapiegnethedskrav og assessment af klienters refleksive evner i og ud fra musikken. Der beskrives fire forskellige måder at reflektere over musik og i musik:

1. Verbal refleksion ved hjælp af sproget,
2. verbal refleksion med fokus på spilleregler og musik,
3. musikalsk refleksion med fokus på musik som præverbal kommunikation og "relational knowing" (relationens viden) og
4. musikalsk refleksion med fokus på musik som "musikalske ordkonstruktioner" og eksplicit viden om relationen.

De forskellige typer refleksion eksemplificeres klinisk ud fra en case. Videre argumenteres der for, at forandring i klienters verbale-, musikalsk-refleksive kapacitet, også kaldet indsigtspotentiale, afspejler en terapeutisk udviklingsproces. Der argumenteres for, at denne udvikling er hørbar i musikken og identisk med udvikling i klientens kontakt-, relations- og udtryksevne. Endeligt afsluttes med en kort problematisering af spørgsmålet om, hvorvidt musikterapi kan ændre grundlæggende psykiske strukturer.

### Musikalsk og verbal refleksion i forhold til assessment af forandring

Som en del af den almindelige praksis i musikterapi-klinikken skal alle klienter, der henvises til musikterapi, først til en forsamtale og derefter have et prøveforløb på 3-6 gange med henblik på assessment af musikterapiegnethed.

I samtalen vægtes klientens egne forestillinger om, hvad musikterapi er, hvorfor personen gerne vil i musikterapi samt en afklaring af, hvad det ikke er; musikundervisning. Har personen stadig interesse, tilbydes et prøveforløb. Hensigten med prøveforløbet er at vurdere klientens egnethed til musikterapi ud fra krav og kriterier, der ligger tæt op af almene psykoterapiegnethedskrav, dvs. krav om evnen til at kunne møde regelmæssigt og til en aftalt tid - compliance, krav om evnen til at kunne reflektere verbalt og/eller musikalsk - indsigtspotentiale, krav

om evnen til at kunne verbalisere egne mål med terapiforløbet, krav om evnen til at indgå i en terapeutisk alliance og krav om, at der ikke skønnes risiko for malig regression.

Disse terapiegnethedskrav er bl.a. skabt gennem en dialog mellem Aalborg Psykiatriske sygehus' egne retningslinjer for visitation til verbal psykoterapi og gennem musikterapeutiske erfaringer med personer, der normalt ikke opfylder egnethedskrav til verbal terapi, men som profiterer af musikterapeutisk behandling.

Af disse krav er det specielt spørgsmålet om musikalsk indsigtspotentiale, der adskiller sig fra de almene terapiegnethedskrav. Men hvad vil det sige at reflektere og opnå indsigt gennem musik til forskel fra verbal refleksion og indsigt? Hvordan overveje "musikalsk" og hvordan bruge denne overvejelse til at opnå ny indsigt?

Disse spørgsmål vil jeg søge at besvare her.

### Sprogets og musikkens udtryksevne

Den primære forskel mellem sprog og musik ligger i selve de grundlæggende egenskaber, der er knyttet til at udtrykke sig gennem sproget og gennem musikken. Sproget er diskursivt, medens musikken er non-diskursiv. Lad os begynde med at se på sproget. Sproget er bærer af mening og betydning. Sproget kan være konkret og kan kommunikere fakta og præcise informationer samt flertydighed gennem anvendelse af symboler og metaforer. Uanset at sproget både kan være konkret og flertydigt, har sproget oftest<sup>1</sup> en reference. Sproget er ikke det, det henfører til. Sproget kan anvendes til at udtrykke en mening om noget, være direkte og bydende eller spørgende. Sprogets entydige udtryksevne gør, at det ligeledes enten er i overensstemmelse eller uoverensstemmelse med det nonverbale udtryk. Overvejelser angående forholdet mellem sprog og nonverbal kommunikation er kendt og beskrevet indgående før:

Både psykoanalysen, den analytiske terapiteori, objektrelationsteori, gestalterapiteori og ikke mindst kognitiv terapiteori forholder sproget til dets eget indhold og til det nonverbale udtryk. Sådan er det også i analytisk musikterapi, hvor samtalen benyttes, når det er muligt. Sprogets primære funktion i musikterapi er at præcisere en psykisk, relationel eller 'event' baseret problemstilling uden nødvendigvis at konfrontere klienten med denne problemstillings emotionelle indhold

<sup>1</sup> Undtagelser kan bl.a. ses i avantgarde bevægelsen.

eller den eventuelle bagvedliggende skjulte følelse<sup>2</sup>. Grunden til dette er, at det eksplorativt sproglige møde i visse tilfælde skaber for stor frustration til, at den etablerede kontakt og den terapeutiske alliance kan opretholdes.

Daniel Stern argumenterer for (Stern, 1996), at en terapeutisk samtale er lig med en improvisation, fordi terapeuten ideelt set kun har en idé om, hvad målet med samtalen er, men ikke om hvilken vej, der fører derhen. Så selvom sproget er diskursivt, kan processen godt beskrives som nonlinear. Den musikalske improvisation er sammenlignet med den sproglige improvisation altid nonlinear og altid nondiskursiv. At sproget gennem samtalen besidder denne improvisatoriske mulighed, mener jeg, tydeliggør de dele af den verbale kommunikation, som musikalsk improvisation kan styrke; evnen til at improvisere generelt. Jeg mener, at den musikalske interaktion giver terapeut og klient mulighed for at udvikle denne improvisatoriske evne gennem at spille frem for at snakke. Dette vil yderligere bibringe klienten mulighed for senere i terapien også at kunne anvende sproget improvisatorisk og dermed terapeutisk. En erfaring fra Musikterapiklinikken er desuden, at klienter, samtidig med at de udvikler en generel improvisatorisk evne gennem at improvisere klinisk, også får en øget verbal kommunikativ mulighed. Improvisation betragtes som en åben (ikke-kontrolleret) situation, og derfor opfattes en øget improvisatorisk evne også som udtryk for større tillid til sig selv og til den relation improvisationen indgår i. Samtidig er det også vores erfaring, at klienten ofte finder det værdifuldt at bibeholde og udvikle den musikalske udtryksform, med de kvaliteter og muligheder denne giver, ved siden af den sproglige kontakt. Kort sagt får klienterne gennem den musikalske improvisation både tilgang til det verbale og det musikalske sprog og kommunikative område.

Musik er som før nævnt i udgangspunktet nondiskursiv og altid flertydig set ud fra en semantisk synsvinkel. Det gælder, hvad enten der er tale om "kulturmusik"<sup>3</sup> eller klinisk improvisation, som tilfældet er i musikterapi. Kulturmusik er et fænomen med en æstetisk dimension, hvor de udøvende ofte reproducerer eller improviserer i forvejen kom-

<sup>2</sup> Jeg refererer her til Malans trekanten (Malan, 1979/92, s.119), dog uden at komme nærmere ind på spørgsmålet om overføring

<sup>3</sup> Begrebet kulturmusik er et selvopfundet ord, der dækker både kunst- og populærmusikalske fænomener.

poneret musik. Målet her er musikken som gestalt. I musikterapi er det ikke musikken som gestalt, der er målet, men midlet i den forstand, at musikken er et medium, hvor en, to eller flere personer kan udfolde sig.

Denne distinktion mellem kultur- og terapimusik er vigtig, fordi musik i terapi ikke er underlagt nogen form- eller stilkrav, ligesom der her heller ikke skelnes mellem "støj" og musik<sup>4</sup>. Denne brede musikforståelse har det formål at gøre musikken til noget, alle kan deltage i, benytte, kommunikere og udtrykke sig gennem. På trods af denne åbenhed spiller den enkeltes forhold til kulturmusik en stor rolle i dennes spillemåde. Både i forholdet til opfattelsen af egne musikalske evner og i forhold til forestillingen om "god og dårlig" musik. Det individuelle musikalske forudsætningsfelt kan således både være en ressource og en barriere i forhold til at udtrykke sig i musik og i forhold til at benytte musik terapeutisk.

Der er f.eks. klienter, der er for 'jeg-svage' til et verbalt forløb, som ganske vist har et aktivt udøvende forhold til musik, men som i en musikalsk improvisation bliver mere angste fordi de identificerer sig selv gennem den musik, de spiller.

At improvisere udfordrer den eksisterende jeg-fornemmelse eller selvobjektet. Så i stedet for at støtte den skrøbelige jeg-identitetsfølelse, kan den trues. Modsat findes dog langt flere eksempler på, at klienter indledningsvis ikke opfatter sig selv som i stand til "at spille", og for hvem overvindelsen af denne opfattelse i den musikalske improvisation bliver oplevelsen af det første kreative fristed:

Her kan jeg udtrykke mig frit.

Den musikterapeutiske improvisation kan altså opdeles i to: For det første i en musikalsk gestalt, og for det andet i et musikalsk samspil betragtet som improvisation. Denne opdeling beskriver det punkt, hvor terapimusik og kulturmusik adskiller sig mest fra hinanden. Det, som musik i terapien først og fremmest udtrykker, er den personlige forvaltning af et "frit musikalsk rum" i samvær med terapeuten. Den musikalske improvisation giver et ideografisk aftryk (personalstil) af klientens forvaltning af en musikalsk og relationel interaktion. Måden, der handles og gøres på i musikken, betragtes som den musikalske refleksion. Refleksion i musik er derfor netop ikke at sige, men at gøre og handle: Hvordan organiserer og strukturerer jeg min musik og mit samspil? Hvad er muligt at udtrykke og eventuelt dele i den musikalske

<sup>4</sup> I visse retninger inden for den moderne musik ophæves grænsen mellem støj og musik. Her tænkes bl.a. på værker af Karlheinz Stockhausen og Iannis Xenakis.

relation med den anden?

I den betydning opfattes musikken virkelig som en *refleksion* af intramusikalske og psykologiske strukturer. "Psykologiske strukturer" henfører til koncepter som: Indre og ydre objekter, interaktionelle skemaer og scripts og psykiske forsvarsstrukturer som de vigtigste.

F.eks. kan musikken fremstille en "her og nu"-refleksion af: det gode mod det onde (indre/ydre objekt), "at mødes" (interaktionelt skema for kontaktetablering), "dengang da jeg oplevede..." (interaktionelt script), "jeg ved ikke, hvorfor jeg er bange" (fortrængning).

I den improvisatoriske kontekst har hver enkelt udøver nogle musikalske og relationelle ressourcer og begrænsninger samt nogle åbne og skjulte dagsordener for, hvad der er muligt, hvad der ikke er muligt osv. Dette har betydning for forståelsen af, hvad det egentlig er, klienten og terapeuten i fællesskab reflekterer over. Både musikalske og relationelle ressourcer og begrænsninger samt de personlige dagsordener påvirker den subjektive oplevelse og dermed oplevelsen af indholdet i improvisationen. Refleksionen er derfor ikke direkte i overensstemmelse med det direkte observerbare. Hvilket indhold, der er tale om, afhænger af klientens dagsorden. En simplificeret udlægning af denne dynamik er følgende: Hvis klientens dagsorden er at udtrykke sig selv, sine følelser og oplevelser, og hvis klienten evner at gøre dette i tillid til og sammen med terapeuten, så reflekterer klienten i og med musikken. Musikken er en refleksion af klientens indre projiceret ud i musikken. Hvis klientens dagsorden derimod f.eks. er at beskytte sig selv mod eksposition, i fald denne ikke har tillid til, at terapeuten vil finde det potentielt eksponerede acceptabelt, da bliver musikken mere en refleksion af en interpersonel og intersubjektiv forhandling, som altså foregår i musikken. Denne dynamik er også gældende i en almindelig samtale, men klienten vil ofte føle sig fanget, kontrolleret, styret eller underlagt "den anden" på grund af sprogets diskursive egenskaber, hvorfor samtalen ikke bliver en improvisation. Samtalen bliver i stedet ufri, den bliver en trussel fremfor en mulighed for at blive set, mødt, forstået osv. Musikken kan dog på lignende måde også fremstå som en trussel for klienten, hvis denne projicerer et forventnings- og præstationspres ud i situationen, eller hvis dennes dagsorden er at kontrollere sig selv og/eller sine omgivelser. Da musikken netop er en improvisation, er dette vanskeligt. Det er vores erfaring på Musikterapi-klinikken, at en eventuelt manglende evne til at improvisere og reflek-

tere kræver en tydelig afgrænsning af improvisationsfeltet for at øge klientens tryghed og mulighed for at kontrollere situationen. For nogle klienter er det ikke muligt at reflektere selv med disse støttende begrænsninger. De vil da ikke opfylde terapiegnethedskravene.

Musikalsk improvisation indeholder nogle udtryksmuligheder og kan kommunikere forskelligt indhold. Den musikalske improvisation kan være referentiel eller uden reference. Er den referentiel, udtrykkes dette verbalt gennem spillereglen: Som det uddybes under pkt. 2, er en spilleregel en intervention, og den kan have forskellige udformninger og hensigter. Er musikken uden eksplicit reference, er mulighederne for improvisation tilsvarende åbne. Denne åbenhed udfordrer både klient og terapeut til at lade musikken, relationen og dagsordenen udvikle sig spontant og muligvis fusionere eller på anden måde transformere udtrykket, oplevelsen eller tilstanden. Det åbne rummer dog også mulighed for både at flygte og for at skjule sig.

På baggrund af ovenstående betragtes refleksion og den deraf følgende indsigt som både en verbal refleksion om musikken og en musikalsk handlende refleksion i musikken. Disse forskellige muligheder for refleksion opdeles i fire forskellige refleksionsområder på trods af, at musikken kan reflektere meget forskelligt og tvetydigt, eftersom der med ordet refleksion tages udgangspunkt i en proces, der udspringer af sprogets refleksive egenskaber.

De fire refleksionsmuligheder er, som følger:

1. Verbal refleksion ud fra og over musik ved hjælp af sproget.
2. Verbal refleksion med fokus på spilleregler og musik, dvs. ud fra forestillingen om, at musikken kan have en eksplicit reference, som gør eventuelle forskelle eller afstande mellem det sproglige og det musikalske tydelige.
3. Musikalsk refleksion med fokus på musik som præverbal kommunikation og relationsviden<sup>5</sup>: Musikken består af alle de elementer, som præverbal kommunikation opbygges af, således at musikken udtrykker basale kommunikative elementer og håndteringen af disse.
4. Musikalsk refleksion med fokus på musik som "musikalske ordkonstruktioner" (musikalske idiommer) og eksplicit viden om relationen: Musikken besidder en æstetisk og kulturelt betinget semantik, som alle

<sup>5</sup> Relationsviden er en fordanskning af begrebet: "Relational knowing". Et begreb, som D. Stern definerer som implicit viden om menneskelige relationer (Stern, 1996).

udøvere er præget af og refererer til, når de improviserer.

Denne musikalske semantik kan være mere eller mindre kulturmusikalsk, dvs. refererende til bestemte musikalske stiltræk (genreidiotmatik). Uanset dette, vil klient og terapeut typisk opbygge og udvikle fornemmelse for hinandens særegne musikalske spillemåde og udtryksform (personalstil), og det er her muligheden for, at en autentisk musikalsk unik struktur opstår.

### 1. Verbal refleksion over musik:

At reflektere verbalt ud fra det musikalske udtryk vil sige, at klienten verbalt undersøger musikken som oplevelse eller fænomen. Det kan være oplevelsen af relationen i musikken til terapeuten, oplevelsen af sig selv, sit eget udtryk og handlemåde i musikken. Da vi altid optager musikken på bånd, kan musikken lyttes igennem retrospektivt. Dette giver mulighed for både at samtale ud fra erindringen om musikken, og mulighed for sammen (klient og terapeut) at genhøre, 'hvad der skete' og verbalt kommentere dette. Spørgsmål fra terapeuten vil da typisk lyde: Hvordan vil du beskrive det, der skete i musikken? Hvordan oplevede du din musik? Hvordan oplevede du terapeutens tilstedeværelse i musikken? Hvordan passede terapeutens musik til din musik? Var musikken overraskende eller som forventet? Var der noget, du specielt godt kunne lide/ikke lide ved/i musikken? Som det fremgår af de nævnte spørgsmål, er fokus ikke kun på musikken som selvstændigt fænomen, men også på de to udøvendendes interaktion.

Hvis klienten genkender eller bemærker noget ud fra denne undersøgelse, kan det anvendes som udgangspunkt for refleksion over eventuelle ekstraterapeutiske relationer, handlemåder, selvoplevelser osv. Jeg vil eksemplificere disse forhold senere.

### 2. Verbal refleksion med fokus på spilleregler og musik:

En anden form for verbal og musikalsk refleksion er, når improvisationen indledes med en spilletitel; en spilleregler. Vi har i prøveforløbene i Musikterapi-klinikken arbejdet med spilleregler i form af et semistruktureret musikalsk interview. Metoden er stadig under udvikling som assessmentredskab. Specielt behøver spørgsmålet om metodens validitet og reliabilitet grundigere udredning. Spillereglen er både et interventionsredskab og et undersøgelsesredskab i musikterapi. Som interventionsredskab kan det anvendes både støttende og eksplorerende. En spilleregler vil altid indeholde en af disse

funktioner, uanset at fokus er assessment. Som assessmentredskab benyttes typisk en bestemt progression i konstruktionen af spillereglerne. Hvor de enkleste, mest konkrete og musikalsk omsættelige spilleregler anvendes i begyndelsen, og de mest abstrakte og personrelaterede spilleregler anvendes mod slutningen af assessmentforløbet.

Progressionen sker over flere sessioner, f.eks. ud fra spilleregler som:

1. "Find et tempo, der passer dig",
2. at finde et fælles tempo i musikken,
3. at være hver for sig, mødes og skilles igen i musikken,
4. "spil, ud fra en dårlig periode i dit liv",
5. "spil, hvordan du har det lige nu",
6. "spil ud fra den episode, du oplevede ...".

Uanset hvilken spilleregel, der er tale om, er der hele tiden både et konkret musikalsk aspekt og et interpersonelt aspekt at forholde sig til: Vi taler om et interpersonelt niveau og et intersubjektivt niveau i musikken<sup>6</sup>. Det interpersonelle niveau indbefatter det eksplicite indhold, dvs. kropssprog og verbale tilkendegivelser, spillereglen, den hørbare musik o.l.. Kort sagt, det umiddelbart deskriptive niveau. Ved siden af eller sammen med dette er det intersubjektive niveau, som indeholder det, vi begge ved, den anden ved, uden at vi har sagt det. Det kan være en mening, en følelse eller simpelthen bevidstheden om at dele; kunne "noget" sammen. Dette noget kan f.eks. være: at skændes, at vise følelser, at være uenige, enige, legende og kede sig. Tilstande som ethvert intersubjektivt fællesskab potentielt giver mulighed for.

I forhold til spørgsmålet om refleksion og indsigt er det klart, at den verbale refleksion er yderst anvendelig her. Vi er stadig usikre på spørgsmålet om validitet, hvilket medfører stor forsigtighed med at konkludere og verbalt fortolke ud over den konkrete terapeutiske situation. Som før nævnt kan der f.eks. være skjulte dagsordener, som gør, at klienten er mere optaget af det implicitte end det eksplicite i musikken og relationen.

### 3. Musikalsk refleksion med fokus på musik som præverbal kommunikation og relationel viden:

Musikalsk refleksion tager udgangspunkt i den præverbale dialog. Det

<sup>6</sup> Denne tankegang blev introduceret af D. Stern (Stern, 1996) på NorFA-mødet november 1996 (Nordisk ForskningsAkademi - Nordisk Netværk for Musikterapi Forskning 1992-96 (Mahns, 1996)). Anvendelsen af begreberne interpersonel, intersubjektiv, eksplicit og implicit er en viderudvikling af denne tankegang.

præverbale henfører til klientens anvendelse af før-sproglige kommunikationsmåder i musikken.

Her tænkes på de af bl.a. Stern og Trevarthens beskrevne præverbale kommunikationsformer. (Stern, 1985/1994 dansk; Stern, 1988; Stern, 1989; Stern, 1984; Trevarthen, 1994) ; specielt betydningen af vitalitetsfølelser og af genkendelsen af invariante dele som organiserende og strukturerende elementer i selv-oplevelsen samt RIG'er<sup>7</sup> og protonarrative enheder<sup>8</sup>, anvendelsen af den fremkaldte ledsager<sup>9</sup> og affektiv afstemning som betydningsfulde elementer i organiseringen og struktureringen af interaktionen med andre. At observere klientens præverbale kommunikationsformer i musikken giver terapeuten en umiddelbar fornemmelse af nogle meget basale elementer i måden at organisere sig selv i musikken og i måden at interagere med omverdenen på. For klientens vedkommende bliver refleksion orienteret mod "her og nu". Der er sjældent tale om regression i traditionel betydning med tab af selvkontrol til følge. Ofte sker det, at nonverbale elementer af klientens selvopfattelse og interaktionen med omverdenen bliver tydelige, hvad Stern kalder relationel viden. Den nonverbale selvopfattelse er f.eks. at føle sig stor eller lille, hurtig eller langsom. Nonverbal interaktion er f.eks. at fokusere og akkomodere sit udtryk ud fra de indtryk, omgivelserne giver (ydre regulering) eller at fokusere på sit eget udtryk, at dele sit udtryk med omgivelserne gennem deres afstemning og derefter udvikle et fælles fokus (intersubjektiv regulering). Selv om der eventuelt er en spilleregel, er der ligeså meget fokus på den intersubjektive mulighed indeholdt i den musikalske interaktion. "Relational knowing" tilhører den implicitte viden (procedural viden). Det implicitte er det ikkesymbolske, nonverbale, ikke bevidste; dét, der ikke umiddelbart kan ekspliciteres. På trods af modsætningen mellem at vide noget man (sådan set) ikke ved, man ved, betragtes implicit viden som indeholdende viden om, hvordan personen gør i interaktionen med andre.

<sup>7</sup> Repræsentationer af Interaktioner, der er blevet Generaliseret (RIG)

<sup>8</sup> Oversat fra engelsk: The Protonarrative Envelope. For yderligere information, se (Stern, 1991, Stern, 1992, Stern, 1995, Stern, 1994).

<sup>9</sup> Den fremkaldte ledsager er et koncept, som D. Stern præsenterer (Stern, 1985/1994 Dansk), og som omhandler barnets evne til at fremkalde en repræsentation af en betydningsfuld anden.

Betydningen af at gøre implicitte erfaringer i terapi, at have oplevelser på dette vidensniveau, anses som vigtigere for udvidelsen af dét, der er muligt mellem terapeut og klient end den eksplicitte erkendelse (fortolkning).

Baggrunden for denne hypotese kan findes hos D. Stern et al. (Stern, 1996; Stern, 1993). Præverbal interaktion danner basis for alle senere interaktionsmønstre, hvilket især gælder evnen til intersubjektivitet. Relationel intersubjektivitet omhandler implicit eller eksplicit viden om at dele, om hvad der er muligt at dele. I enhver relation foregår en implicit forhandling af, hvad vi egentlig kan dele med hinanden. Den dynamik er på en særlig måde til stede i den terapeutiske relation. Her afsøger klienten ubevidst, hvad terapeuten egentlig er i stand til at dele følelsesmæssigt med ham/hende, og den dynamik bliver specielt tydelig (hørbar) i den musikterapeutiske relation.

Spørgsmålet om betydningen af den implicitte erfaring omhandler den situation, hvor terapeuten i stedet for at dele intervenserer med fortolkning, spørgsmål osv. M.a.o. anvender teknikker, der forhindrer terapeuten (eller klienten) i at være sammen og dele med hinanden. Grunden til at dette er så vigtigt er, at oplevelsen af at dele skaber en helt ny mulighed for, hvad der er intersubjektivt muligt i relationen, f.eks. hvis klienten fortæller om et givent forhold (interpersonelt) og samtidig afsøger muligheden for at udtrykke sin vrede. Klienten vil ofte mærke sin angst før sin vrede. Angsten er et skridt på vejen til at dele vreden, men "deler" terapeuten ikke denne med klienten, vil den relationelle erfaring blive, at terapeut/klientrelationen ikke tillader denne følelse. Det er muligt, at terapeuten fortolker overføringen, men det er Sterns påstand, at muligheden for at udvide det intersubjektive rum herefter er væk (Ibid).

Det er ofte tilfældet, at terapeuten iagttager ressourcer i den musikalske kontakt, som klienten ikke erkender og derfor ikke kan eksplicite, før der er gået et vist stykke tid. F.eks. kan terapeuten iagttage, om klienten i musikken evner at skifte mellem at være musikalsk figur og grund, som igen kan være et udtryk for større fleksibilitet i relationen, end det iagttages i den verbale kontekst. Det betragtes også som en ressource at kunne variere sit vitale affektive udtryk, og dette høres ofte tydeligere i musikken end det iagttages verbalt. Modsat kan det forekomme, at klienten beskriver musikken som voldsomt udtryksfuld, uden at dette kan bekræftes auditivt. I begge situationer bidrager musikken med indtryk og informationer, som ikke fremkommer i den verbale kontekst. Men det sker også, at klienten i situationen bliver opmærksom

på, at udtrykket er monotont, eller at vedkommende slet ikke er opmærksom på omgivelserne, eller at samspillet opleves som ligeværdigt, eller at - vedkommende gør sig umage for at spille "rigtigt". Altsammen vigtige refleksioner, hvor både det interpersonelle og det intersubjektive undersøges.

#### **4. Musikalsk refleksion med fokus på musik som "musikalske ordkonstruktioner" og eksplicit viden om relationen:**

Den musikalske dialog kan også være nonverbal uden at være præverbal, idet musikken er ordløs<sup>10</sup> i udtrykket, men ikke i sin konstruktion. Det hænger sammen med, at musikkens formdynamiske sprog indeholder tydelige 'musikalske ord'.

Et 'musikalsk ord' (musikalsk idiom) er en kulturelt og musikæstetisk kendt musikalsk struktur, f.eks. en bestemt harmonisk konstruktion (dur/mol, tonal kadence, wamp o.l.), en bestemt stil (blues, pop, børnesange, arabisk o.l.), en kendt melodi o.l.

Det er sådan set underordnet, hvilke idiommer, der er tale om. Det centrale her er den tænkemåde, det musikalske ord er udtryk for; det at kunne skabe en indre abstraktion og reference i musikken. At kunne anvende musikalske idiommer kan have flere betydninger og årsager. Det afhænger af den enkeltes musikalske forudsætninger og indlevelses-evne, om musikken opfattes som udtryk for noget personligt eller som en afledning fra det personlige. Det er vigtigt at bemærke, at det ud fra klientens musikalske udspil er muligt at iagttage en idiografisk spillemåde; den personlige måde at 'fortolke og reflektere på' i musikken. Dette sker samtidig med, at terapeuten gennem sin musikalske tilstedeværelse kan intervenere i forhold til klientens musikalske udtryk. Interventionen kan ske på samme måde, som havde de en samtale. Terapeuten kan imitere, spejle, matche, konfrontere, støtte, pace osv. ved hjælp af musikkens formdynamiske sprog. Klientens måde at respondere på i disse interventioner giver terapeuten indtryk af kontaktniveau og evne, af rigiditet og fleksibilitet i kontakten, om fokus er på klienten selv eller den anden, om klienten har musikalsk indlevelsessevne, om klienten søger at kontrollere, om klienten besidder evnen til at udtrykke sig emotionelt i musikken o.l. Hvis klienten forandrer musikalsk "adfærd" kan det sammen med andre parametre opfattes som øget musikalsk indsigt.

<sup>10</sup> Med mindre en tekst synges eller reciteres.



Uden at vi iøvrigt skal komme nærmere ind på spørgsmålet om forholdet mellem musik og semiotik, er det klart, at ovenstående udsagn om musikkens "ord" ikke omhandler spørgsmålet om musikkens kunstnerisk-æstetiske betydning: I musikterapi har fænomenet musik og musikalsk interaktion et praktisk formål, hvor processen er det centrale, og hvor resultatet primært har individuel betydning som udsagn. Ind imellem sker det, at der rent faktisk "komponeres" musik, men det har umiddelbart ingen betydning for anvendelsen af musikken til terapeutisk behandling.

Den samlede vurdering af en klients refleksionsevne i musikken vil altid være baseret på informationer fra de nævnte fire refleksionsniveauer. Nogle klienter vil fremvise styrke det ene sted frem for et andet. Jeg ved endnu ikke, om eller hvilken diagnostisk betydning dette har. Men i musikterapi regi anses det som tilstrækkeligt for at indgå i et musikterapiforløb, at klienten enten kan tale om musikken fremfor at improvisere i denne eller kan improvisere fremfor at tale - helst begge dele. Der findes dog også eksempler på klienter, der i udgangspunktet både har haft vanskeligt ved at reflektere verbalt og musikalsk, men som har vist stor motivation for at udvikle evnen til begge dele, og som i løbet af musikterapien har udviklet en evne til både at improvisere verbalt og musikalsk.<sup>11</sup>

Opsummerende er der fire mere eller mindre forskellige muligheder for at reflektere og opnå indsigt gennem og ved hjælp af musik: Der er samtalen om musikken, samtalen om musikken set i forhold til en spilleregel, samt musikkens præverbale og musikalske "samtaler". Her fremhæves betydningen af den implicite procedurale refleksion, som en del af den verbale og musikalske kontekst, men som vanskeligt kan reflekteres over verbalt. Som det fremgår af ovenstående, mener jeg, at musikken giver rig mulighed for også at vurdere en persons indsigtspotentiale i den musikalske kontekst.

### Case study

#### **Indledning til case:**

Inden der gives et caseeksempel, vil der kort blive opridset nogle grundlæggende problemer ved skriftligt at fremstille musikterapeutiske data. For det første er en skriftlig fremstilling af det musikalske materiale en

<sup>11</sup> For yderligere information om denne case, se endnu upubliceret ph.d.-afhandling af musikterapeut Niels Hannibal, der ventes færdig februar 1999.

kraftigt reduceret udgave af det oprindelige fænomen: Fremstillingen er altid baseret på en oversættelse fra et nondiskursivt til et diskursivt sprog.

For det andet er nogle data så subjektivt afhængige (farvede), at de er vanskelige at kategorisere, f.eks. beskrivelsen af klang, at beskrive en "svingende" rytme, at beskrive den emotionelle tone i musikken o.l.

For det tredje er der dele af en musikalsk oplevelse, som ikke kan verbaliseres, f.eks. fornemmelsen af at "swinge" sammen, intensiteten i musikken, eller fornemmelsen af en musikalsk gestalt, der pludselig emergerer som en selvstændig entitet.

For det fjerde anvender musikterapi ofte et sammensat fagsprog. Vi refererer til både en musikalsk, en psykologisk og en psykiatrisk nomenklatur afhængig af, hvilken kontekst vi arbejder i. På musikterapi-klinikken søger vi hen mod at tydeliggøre den musikterapeutiske faglighed gennem at blive mere præcise til at beskrive og mere bevidste om anvendelsen af specifikke musikterapeutiske sprogtermer. Samtidig søger vi at udvikle vores anvendelse af den generelle psykiatriske terminologi, så vores tværfaglige kommunikation og formidling forbedres. Af samme grund søger jeg i denne artikel netop at tydeliggøre, hvornår og hvorfor vi anvender den ene eller den anden sproglige reference. Det er ud fra et musikterapeutisk synspunkt klart, at den på nogle områder sammenblandede sprogkultur (musik/psykologi/psykiatri) på sigt vil blive integreret, fordi musikterapiens kontekst kræver dette. Det skal desuden nævnes, at disse punkter desuden beskriver nogle af de generelle deskriptive problemer, der er indenfor musikterapi forskning og -formidling.

I nedenstående caseeksempel er data udvalgt ud fra to kriterier: Det første udvælgelseskriterium er, at data skal indeholde en improvisation med en spilleregulering for at kunne demonstrere anvendelse af spilleregler i praksis.

Det andet kriterium er et krav om ikke først at have gennemhørt musikken og klientens verbale kommentarer og derfra udvalgt eksempler, der skulle være specielt illustrative og verificerende. Her er altså ikke tale om et musikeksempel, der opfattes som havende et specifikt indhold. Jeg

husker ikke hvilke refleksioner klienten havde, og har kun til hensigt at undersøge om og eventuelt hvordan klienten reflekterede.

Data præsenteres i omvendt rækkefølge i forhold til, hvordan de er beskrevet i ovenstående. Således gives først en kort oversigt over hele improvisationen. Derefter følger en beskrivelse af musikkens præverbale elementer. Videre beskrives musikkens idiografi, og til slut refereres den verbale del. Hver del kommenteres, men der laves ikke en egentlig analysebeskrivelse. For uddybning af analysemetode kan vi bl.a. henvise til følgende musikterapi-faglitteratur (Aldridge 1989; Ansdell 1991; Bruscia 1988; Bruscia 1987; Forinash and Gonzalez 1989; Hannibal 1994; M. Langenberg 1996; Lehtonen 1994; Pavlicevic and Trevarthen 1989; Scheiby 1981).

#### Casebeskrivelse:

**Klient præsentation:** Klienten, kaldet Adam er ca. 40 år og modtager fra efteråret 1996 til jul 1997 40 musikterapisessioner. Han henvises gennem afdeling B.14. med henblik på vurdering af egnethed til musikterapi. Henvisningsgrundene er bl.a.: Dårlig social funktionsevne, kontaktforstyrrelser med overfladiske relationer til omgivelserne, manglende impulskontrol koncentrationsbesvær, hukommelsesproblemer. Den verbale kontakt er i prøveforløbet venlig og imødekommende, intellektuel og noget dependent.

I løbet af hele terapiforløbet laver Adam 69 improvisationer, hvoraf de fleste er dialoger/duetter med terapeuten.

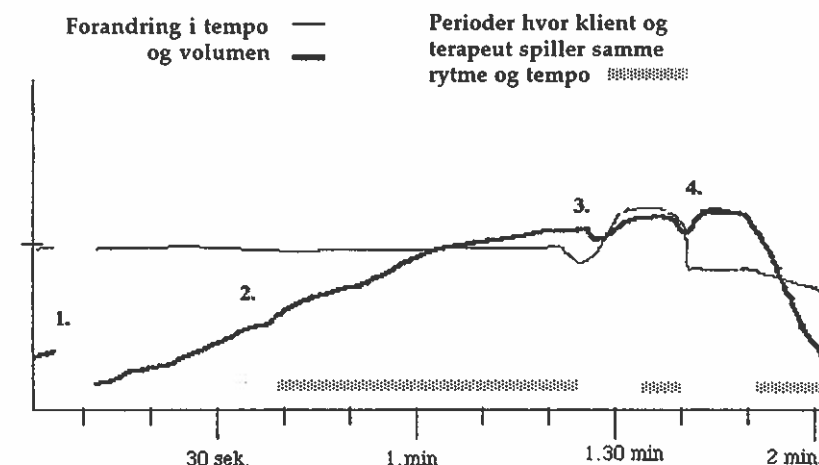
Det hører med til det kliniske billede, at Adam under forløbet modtager Cipramil®.

#### Musikeksempel:

Dette eksempel er den første improvisation i assessmentforløbet. Spille-reglen er: At musikken er langt væk, kommer tæt på og forsvinder igen. Adam vælger at spille congas (-tromme), og terapeuten spiller på en gulvtamtam (stor gulvtromme).

Klientens musik er afbildet i figur 1. ved hjælp af udvikling i musikkens tempo og volumen, ud fra terapeutens subjektive skøn. Desuden er de perioder indtegnet, hvor Adam og terapeuten spiller i samme tempo og rytme.

Figur 1.



Musikken varer ca. 2.04 minutter. Som det ses, er tempoet nogenlunde konstant (undtagen mellem (3. og 4.)), mens volumen har et progressivt udviklingsforløb. Adam begynder improvisationen, men stopper op (1.) og siger: "Det sku' starte stille". Tp svarer: "Det er dig, der bestemmer". Adam siger: "Du sagde langt væk, og langt væk, det er stille", og tp siger: "Nå Okay". Adam begynder i samme tempo igen, men med en svagere volumen. Volumen stiger kontinuerligt. Rytmen er trioliseret, dvs. tredelt med tryk på 1-slaget "1,2,3". Efter 36 sekunder (2.) begynder Adam at udvikle sin rytme ved at tilføje synkopeslag, dvs. rytmiske markeringer ved siden af den faste grundpuls. Dette fortsætter til ca. 1.26 min (3.), hvor rytmen skifter, og volumen falder kortvarigt. Den nye rytme er en todelt: "daga dan" med tryk på "dan" (som heste, der løber), og pulsforfølgelsen ændres, og tempoet stiger følgende. Efter ca. 1.46 min. (4.) skiftes tilbage til den oprindelige rytme i et lidt lavere tempo. Samtidig kommer der efter yderligere 10 sekunder et kraftigt decrescendo af volumen, og improvisationen slutter. Terapeuten søger under hele improvisationen at matche Adams spil, dvs. tp. søger at følge Adams tempo og volumen uden at styre eller pace. Efter den musikalske improvisation forekommer følgende dialog mellem klienten (indleder med -) og terapeuten (med fed):

Tp: Hvordan vil du beskrive din musik/ Kl:- Associationer til det?

Det er noget med - øh jeg forestiller mig noget med indianere til hest, hvis det er det, du mener? /Jeg har ikke noget færdigt svar på det/ - Nej, det er noget med et ikke tidsmæssigt forløb. Jeg forestiller mig et konkret forløb. Hvad hedder det - en strækning. Måske langs med nogle jernbanespor/ Mmm/ - fordi nogen monoton er der jo også i det / Mmm/ - Men det synes jeg, der er noget fascinerende ved - variation over en fast rytme/ Lagde du mærke til nogen forskel på "at være langt væk og tæt på"? / - Ikke andet end at lyden gav en forestilling om, at når den blev højere, kom den tættere på, og når den blev svagere, var den længere væk(...)/ Det var Okay? / - Hvis jeg skal lægge kvaliteter i det - Så vil jeg måske efterrationalisere og sige; det jeg har det bedst med, det er, når lyden kommer hen imod en, fremfor når den forlader en. På samme måde, som hvis jeg bliver skuffet over, at et stykke musik slutter: "Thh, det var ærgeligt".

Her stopper dialogen idet terapeuten foreslår at improvisere ud fra spillereglen: "At lyden kommer hen til en".

### Vurdering af refleksivitet og indsigtspotentiale:

#### **1. Musikalsk refleksion med fokus på musik som præverbal kommunikation og "relational knowing".**

Hvilke præverbale elementer optræder i musikken og den musikalske interaktion<sup>12</sup>?

Adam organiserer sin musik omkring en genkendelig rytme, som han bruger til at beskrive en langsom øgning af lyden. Lige før lydstigningen når et maximum, skifter rytmen (3.). Efter et kort lydeligt højdepunkt skifter rytmen igen (4.). Derefter falder volumen hurtigt, og improvisationen slutter. Der er ikke nogen hørbar udveksling eller interaktion mellem terapeut og klient. Terapeuten matcher Adams puls og følger den dynamiske udvikling. Der, hvor terapeutens volumen er nærmest klientens, brydes rytmen (3.). Terapeuten finder kort sammen med Adams rytme igen, denne brydes, og lyden "fader" ud. Adam regulerer det musikalske forløb selv og synes umiddelbart at orientere sig ud fra sine egne impulser. Da terapeuten heller ikke giver så meget udspil at orientere sig efter, er dette ikke overraskende. Musikken kan siges at beskrive en protonarrativ enhed, som består af en dramatisk

<sup>12</sup> Almindeligvis vil man aldrig søge at udlede generelle tendenser alene på baggrund af en improvisation. Jeg gør det her for eksemplets skyld velvidende, at analysen uundgåeligt vil påvirkes af min viden fra de 69 andre improvisationer, der fulgte. Der er studier i gang med henblik på at øge reliabiliteten i interaktionel mønstergenkendelse ud fra musikalske data.

spændingslinje og et "plot". Dette protonarrativ<sup>13</sup> har en lang regelmæssig spændingsopbygning lige indtil det dynamiske klimaks. Så sker der et brud på spændingsbuen. Efterfølgende aflades spændingen meget hurtigt. Narrativet kan ses som udtryk for en grund-struktur, som afspejler en måde at forvalte spænding og nærhed på (til musikken), og som kan karakteriseres ved kortvarighed, behersket klimaks, hurtig afstand og mangel på emotionalitet. Det overordnede indtryk er, at det præverbale ikke synes at have en styrende eller organiserende rolle i musikken, men at musikken mest afspejler en implicit undgåelse af stor nærhed, spænding og emotionalitet<sup>14</sup>. Dette ses både ud fra afbrydelsen af det fællesmusikalske udtryk (3.) og ud fra den korte improvisation.

#### **2. Musikalsk refleksion med fokus på musik som "musikalske ord-konstruktioner" og eksplicit viden om relationen:**

Musikken indeholder flere forskellige entydige musikalske strukturer. Adam anvender to forskellige rytmer og underinddeler disse med synkoper. Han evner at adskille puls og volumen, hvormed han skaber en regelmæssighed og genkendelighed i sin musik. Endelig udtrykker musikken en dynamisk form, som har til formål at beskrive noget bestemt. Musikken har således en tydelig reference. Det overordnede indtryk af Adams musikalske idiografi er, at han formår at bruge musikalske elementer til at forme og fortælle en musikalsk historie. Ud fra en musikalsk vurdering anvender Adam flere og mere komplekse elementer samtidig med, at han forsøger at holde en stabil rytmisk puls. Det vigtige er, at måden Adam organiserer de musikalske elementer giver indtryk af, at der hele tiden skal ske noget (2.) - helst noget nyt (3. og 4.).

En samlet vurdering af den intersubjektive forhandling i den musikalske interaktion er, at der egentlig ikke er nogen forhandling. Adam præsenterer sig selv musikalsk, og terapeuten støtter musikalsk. På det tidspunkt hvor terapeuten er mest matchende formdynamisk, afbryder Adam, og improvisationen afsluttes kort efter. Terapeuten har en implicit dagsorden, som retter sig mod udvikling af den intersubjektive

<sup>13</sup> Som det høres i den efterfølgende dialog, genkender Adam en personlig måde at have det på med hensyn til at nærme sig og fjerne sig fra noget.

<sup>14</sup> Dette er helt i overensstemmelse med en af henvisningsgrundene.

mulighed. Indholdet af denne dagsorden er: Uanset hvad du spiller eller ikke spiller, vil jeg støtte det. Denne dagsorden bliver gentaget på forskellige måder flere gange i de følgende improvisationer.

### 3. Verbal refleksion med fokus på spilleregler og musik og verbal refleksion over musikken:

Spillereglen til improvisationen er: at musikken er langt væk, kommer tæt på og forsvinder igen. Adam indleder improvisationen, men afbryder sig selv efter 4 sek. Følgende dialog opstår: "Det sku' starte stille". Tp. svarer: "Det er dig, der bestemmer". Adam siger: "Du sagde "langt væk" og "langt væk, det er stille", og tp. siger: "Nå! Okay". Det opfattes som, at Adam korrigerer sig selv og begrundet dette med terapeutens formulering: "Du sagde "langt væk" på trods af, at terapeuten ikke har defineret "langt væk" på nogen måde. Dialogen beskriver en intersubjektiv verbal forhandling imellem Adam og terapeuten. En implicit forhandling af roller og ansvar, hvor Adam argumenterer for sin handling og forståelse af situationen, som han oplever som dikteret af terapeuten. Interaktionen har følgende paradoks i sig: Adam bestemmer, for det siger terapeuten, at han skal, men det vil Adam ikke. En sådan situation kan opfattes som overføringslignende, fordi Adam introducerer en speciel interaktionel dynamik. Terapeuten fortolker ikke handlingen, men vælger i stedet at acceptere den givne forklaring og retter opmærksomheden imod musikken. I dialogen efter improvisationen refererer Adam flere gange til spille-reglen i form af konkret forhold: Når lyde bliver højere, kommer de nærmere, i form af billeder: "Indianere, der kommer hen til en jern-banestrækning" og som subjektiv oplevelse med en emotionel tone: at nærme sig er "godt", og at fjerne sig er "skuffende". Alt dette er eksplicit.

Det er ligeledes eksplicit, at musikken på en logisk måde beskriver et forløb af noget, der nærmer sig (volumen), er tæt på og fjerner sig igen. Der er kongruens imellem spillereglen, improvisationens form og dynamik samt de efterfølgende kommentarer.

Ved siden af dette, er der nogle implicitte strukturer i interaktionen: Som før nævnt er der den implicitte forhandling i forbindelse med afbrydelsen af musikken som beskrevet ovenfor. I dialogen efter improvisationen indleder Adam med at gøre noget andet, end han bliver bedt om: I stedet for at beskrive musikken, associerer han til den. Det billede, han frembringer - indianere til hest - har musikalsk tilknytning til improvisationenes dynamiske klimaks. Derefter kontrollerer han, om det er, hvad terapeuten ønsker at vide. Dette kan opfattes som en vedblivende søgen efter at gøre det forventede uanset tilkendegivelser fra

terapeutens side om, at der ikke er noget på forhånd givet svar. Kort sagt er Adam hele tiden omhyggelig med at sikre sig, at han ved; "hvad det er terapeuten vil have, han skal gøre". Dette er også en del af den implicitte videns udveksling og forhandling, og terapeuten lader ham opretholde denne struktur.

Det samlede indtryk er, at Adam reflekterer på mange måder i og om musikken, og at musikken og interaktionen reflekterer Adam. Med hensyn til spørgsmålet om indsigt, synes Adam i dette eksempel ikke at komme i kontakt med noget "nyt" eller forandre sin oplevelse af verden. Den eneste form for indsigt eksemplet synes at bidrage med, er den intersubjektive forhandling vedrørende terapeut/klientrelationen: Hvad forventes af mig her.

Den samlede konklusion på assessmentforløbet er<sup>15</sup>, viser en tendens til at reproducere og gøre som "forventet" men synes samtidig at være forsigtigt afprøvende i forhold til forskellige musikalske udtryksmuligheder. Adam viser, at han evner at reflektere over spilleregler og omsætte egne relationer og reaktionsmåder i musikken. Improvisationerne synes primært at være beskrivende frem for udforskende og fordybende. Adam fortæller om følelser i forbindelse med musikken, men han viser ingen tegn på at føle dem. Han taler om følelser, men siger ikke "jeg føler".

Om den musikalske kontakt kan siges, at den, når den er i fokus (se figur s. 155), præges af et langt tilløb, før den etableres. Endvidere præges den af et uforudsigeligt tonesprog, men med et fælles dynamisk formsprog: Adam spiller mange toner uden egentlig melodisk fornemmelse, men med en klar pulsfornemmelse. Når kontakten afbrydes, tager det tid og er ofte uden tydelig markering af slutning. Endelig iagttages det, at Adams improvisationer domineres af mentale forestillinger ofte uden vitalitets-affektive elementer, hvilket afspejler Adams intellektualiserende og fortrængende psykiske forsvar.

Adam findes egnet til musikterapi af følgende grunde: Han overholder stort set den indgåede terapeutiske kontrakt (kom dog regelmæssigt 5-10 minutter for sent). Han fremstiller relevante psykiske problemstillinger, viser et indsigtspotentiale i samtalen og den musikalske improvisation samt refleksivitet både i forhold til den verbale og musikalske kontekst.

<sup>15</sup> Efter ialt 3 sessioner og 13 improvisationer

### **Diskussion:**

Et vigtigt spørgsmål er, om en given forandring i klienters verbale, musikalsk-refleksive kapacitet, også kaldet indsigtspotentiale, afspejler en terapeutisk udviklingsproces. De hidtidige assessment- og musikterapiforløb på Musikterapiklinikken støtter efter vores opfattelse denne hypotese: Vi mener, at denne udvikling er hørbar i musikken og identisk med den generelle udvikling i klientens kontakt-, relations- og udtryksevne. Med udgangspunkt i ovenstående eksempel vil vi eksemplificere en sådan udvikling:

Adam synes navnlig at bruge musikken til at udvikle en fornemmelse for det autonome og lystbetonede over for den konforme og kontrollerede musikalske udfoldelse. Han bliver stadigt mere eksperimenterende, udtryksfuld og selv-iscenesættende, spiller i stadigt længere tidsintervaller og udvikler en evne til at eksplorere problemstillinger i musikken. Det lykkes ham også indimellem at benytte musikken til at udtrykke konfliktfyldt materiale samt at bruge lyden til at understøtte det emotionelle indhold i den verbale sammenhæng. Adam bliver i stand til at tage ansvar for sin musik og udvikler en fleksibilitet i forhold til at være i kontakt og ikke være i kontakt (spille sammen). Ved terapiens slutning udtrykker Adam, at han oplever det at improvisere som "at være i en legetøjsbutik".

For Adams vedkommende er det navnlig evnen til at kommunikere non-verbalt med præverbale midler, der er under udvikling, hvorfor en stadig større del af terapien foregår musikalsk ofte uden en initierende spilleregulering. Det er indtrykket, at en vigtig erfaring Adam gør sig i musikken, er konkret at mærke og bemærke forskellen på at gøre, som han tror, omgivelserne forventer af ham (det konforme), og det, som han selv synes er rigtigt for efterfølgende at eksplicitere denne oplevelse. Denne erfaring får gennem forløbet betydning for Adams måde at relatere til andre på, idet han bliver bedre til at genkende sine tilbøjeligheder til at undgå uoverensstemmelser, afvæbne konflikter med humor og afgive muligheden for at kunne bidrage med noget. Dette medfører samtidigt en øget følelse af irritabilitet og opfarethed, som tolkes som en reaktion på det at begynde at være mindre konform og mere direkte i sin relation til andre. Adam beskriver med egne ord sit udbytte af terapien som "hjælp til selv-hjælp". Han udtrykker videre, at han føler, han er på vej, men at der er langt igen, før han kan have det godt med at udtrykke og handle ud fra det, som han står inde for, uden samtidig at gøre det, som han tror, omgivelserne forventer af ham. Terapien indeholder også andre temaer og andre udviklingsforløb, men det her præsenterede har rødder i den allerførste improvisation.

### **Afsluttende bemærkninger:**

Et vigtigt spørgsmål er, hvorvidt musikterapi kan ændre grundlæggende psykiske strukturer.

I musikterapi kan vi iagttage sådanne eventuelle forandringer i ændret verbal og musikalsk adfærd samt i en eventuelt ændret forholdemåde og interaktionsmåde mellem terapeut og klient. Problemerne med at dokumentere effekt i musikterapi er meget identiske med problemerne med effektforskning inden for andre psykoterapiretninger. I øjeblikket er der flere tiltag i gang, m.h.t. dokumentation af effekt inden for musikterapiforskning. Et af disse tiltag er i Musikterapiklinikken regi og undersøger udvikling og forandring af overføringsrelationer verbalt<sup>16</sup> og musikalsk.

Jeg har tidligere i denne artikel fremhævet betydningen af at kunne forholde sig improviserende i samtalen og musikken. Hvorvidt en forandring i denne evne skal opfattes som en grundlæggende forandring af psykisk struktur eller som indøvelse af en i situationen hensigtsmæssig adfærd, kan vi ikke svare entydigt på. Afslutningsvis vender jeg tilbage til Daniels Sterns indlæg på NorFA 1996. Sterns pointe her er, at det autentiske intersubjektive øjeblik og det dertil hørende møde kan forandre hele den intersubjektive mulighed mellem to personer. Dette begrundes bl.a. med et eksempel fra en undersøgelse af kaniners neurologiske mønstre i forbindelse med perception af lugtindtryk. Tilsyneladende er det sådan, at der, når en ny lugt introduceres, opstår nye neurologiske mønstre, og samtidig ændres mønstrene for alle hidtidigt oplevede lugte.

Med andre ord: Nutidens perception ændrer det neurologiske mønster fra fortiden. Det vides ikke, på hvilken måde forandring af et neurologisk mønster påvirker såkaldt psykiske strukturer, og det vides ikke, hvor stor påvirkning der skal til, før opfattelser, forventninger og interaktionsmønstre i forhold til omverdenen forandres: For samtidig med at en person er i terapi og muligvis oplever en ny "lugt", er dennes øvrige verden stadig fuld af gamle og kendte "lugte".

I det nævnte caseeksempel synes der at være en sammenhæng mellem oplevelser i musikken, samtale om musikken og de nye oplevelser af samspillet med omverdenen. Og det er nærliggende at opfatte Adams forandrede forholde- og oplevelsesmåder som sammenhængende med en begyndende psykisk strukturel forandring.

<sup>16</sup> Her anvendes Lester Luborskys et al.: "Core Conflict Relations Theme" - metode (Luborsky, 1990).

# Litteraturhenvisning:

- Aldridge, D. (1989) 'A Phenomenological Comparison of the Organization of Music and the Self', in *The Arts in Psychotherapy* 16, s. 91 -97.
- Ansdell, G. (1991) 'Mapping the Territory,' i *British Journal of Music Therapy* 5, s.18 - 27.
- Bruscia, K. (1988) 'Standarts For Clinical Assesment in the Arts Therapies,' i *The Arts In Psychotherapy* 15, s. 5 -10.
- Bruscia, K. (1987) *Improvisational Models in Music Therapy* . Philadelphia: Barcelona Publishers.
- Forinash, M. & Gonzalez, D. (1989) 'A phenomenological perspective of music therapy,' i *Music Therapy* 8, s. 35-46.
- Hannibal, N. (1994) *Vi - Selv relationen der blev væk* . Pilotprojekt, Aalborg Universitet. Unpublished.
- Langenberg, M. & Frommer, J. (1996) 'Fusion and Separation: Experiencing Opposites in Music, Music Therapy, and Music Therapy Research,' i M.
- Langenberg, J. Frommer (1996) *Qualitative Music Therapy Research: Beginning Dialogues* (red): Barcelona Publishers s. 131 - 164.
- Lehtonen, K. (1994) 'Is Music an Archaic Form of Thinking?', i *Nordisk tidsskrift for musikkterapi* , 1, s. 3-12.
- Luborsky, L. & Crits-Christoph, P. Pennsylvania, School of Medicine, Professor of Psychology in Psychiatry, Philadelphia. (1990) *Understanding transference: The Core Conflictual Relationship Theme method* . New York: NY, US; xv, 313 pp.: BasicBooks, Inc.
- Mahns, W & Nygaard Pedersen, I. (1996) *Nordic network in Music Therapy Research 1993-1996*. Aalborg: NorFa -Nordisk Forskerutdanningsakademi.
- Malan, D. H. (1979/92) *Individuel psykoterapi og den psykodynamiske videnskab* .København: Hans Reitzels Forlag.
- Pavlicevic, M. & Trevarthen, C. (1989) 'A musical assessment of psychiatric states in adults', i *Psychopathology* 22, s. 325-334.
- Scheiby, B. B & Nygaard Pedersen, I (1981) *Musikterapeut - Musik - Klient* .. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

# *improvisationens rolle i musikterapien*

- Stern, D.N & Hofer, L & Haft, W & Dore, L (1984) *Affect attunement: A descriptive account of the intermodal communication of affective states between mothers and infants* . Norwood New Jersey: Ablex.
- Stern, D.N. (1991) Maternal Representations: 'A Clinical and Subjective Phenomenological View,' i *Infant Mental Health Journal* .12, s. 174 - 186.
- Stern, D.N. (1985/1994 Dansk) *Barnets Interpersonelle Univers* . New York/København: Basic Books, Inc. 1985/ Hans Reitzels Forlag A/S 1991.
- Stern, D.N. (1988) 'Affect In The Context of Infant's Lived Experience: Some Consideration,' i *Int. J. Psycho-Anal* , 69:233 -238.
- Stern, D.N. (1989) 'The Representation of Relational Patterns: Developmental Con-siderations,' i *Relationship disturbances in early childhood: A developmental approach* , ed. S. Emde: Bacis Books, 1989.
- Stern, D.N. (1992) 'The Pre-Narrative Envelope': An Alternative view of 'Unconscious Phantasy in Infancy' i *Bulletin of The Anna Freud Centre* , 15:291-318.
- Stern, D.N. (1993) 'Acting versus remembering in Transference Love and Infantile Love' i *On Freuds Observations on transference love* , ed. A. H. E. S. Person, P. Fonagy: Yale University, 1993, pp. 172 -185.
- Stern, D.N. (1994) 'One Way to Build a Clinically Relevant Baby' i *Infant mental health Journal* ,15, s. 9-25.
- Stern, D.N. (1995) *The Motherhood Constellation* .New York: BasicBooks.
- Stern, D. (1996) How do people change in psychotherapy through non-verbal means. Aalborg/Gl.Vrå slot: NorFa, 1996.
- Trevarthen, C. & Aitken, K (1994) 'Brain development, infant communication, and empathy disorder: Intrinsic factors in child mental health' i *Developmental and Psychopathology* , 6, s. 597-633.